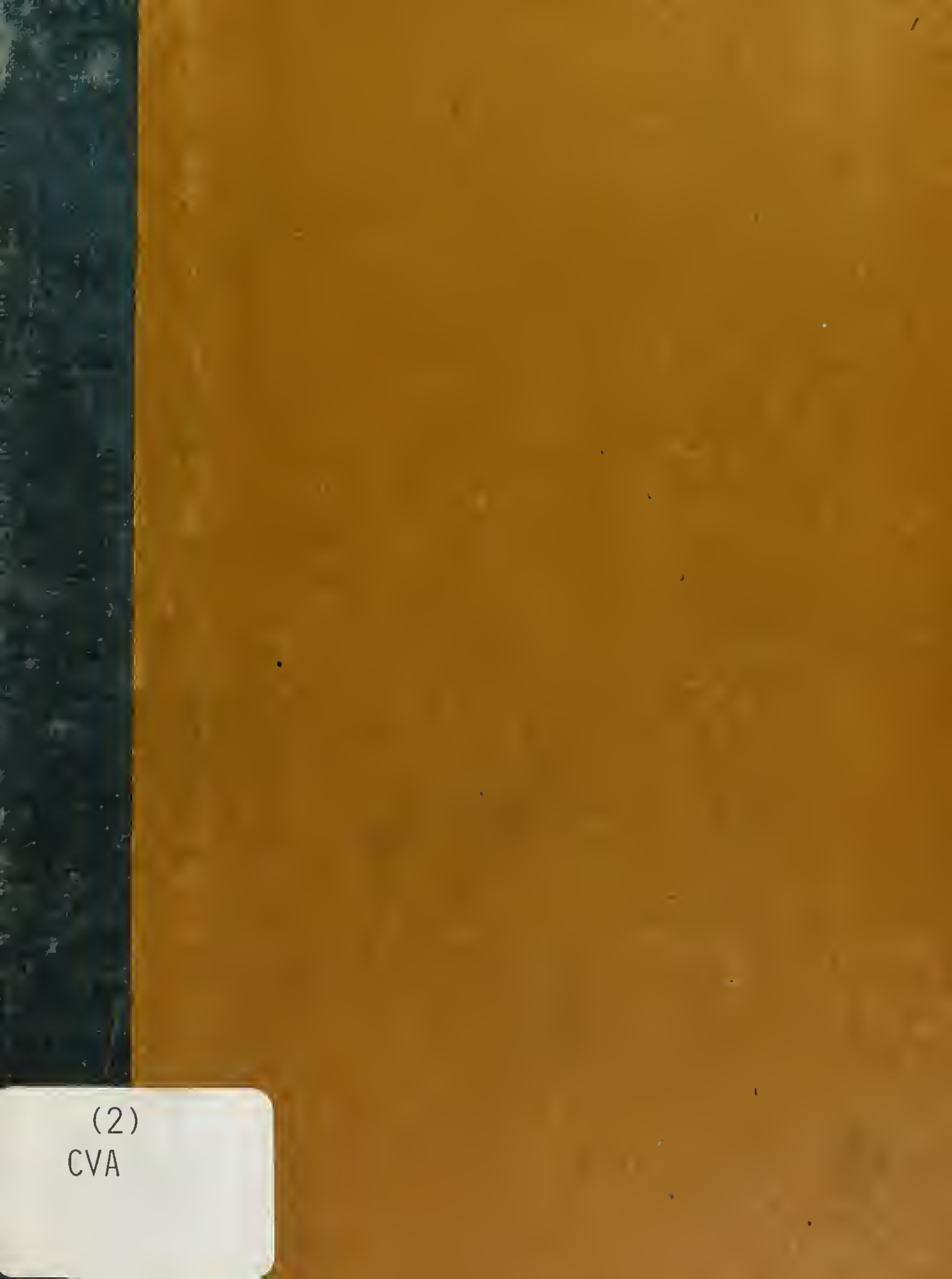


59

AUL TRIAIRE

1887

LES

Leçons d'Anatomie

ET LES

Peintres Hollandais

Aux XVIe et XVIIe siècles

AVEC DEUX EAUX-FORTES

aison QUANTIN,
Saint-Benoît, 7.



Dr Paul TRIAIRE

LES

LEÇONS D'ANATOMIE

ET LES

PEINTRES HOLLANDAIS

Aux XVIe et XVIIe siècles

INTRODUCTION

Visitant l'année dernière, pendant un court voyage de vacances, les musées de la Hollande, l'auteur de cette note eut la surprise, — agréable pour un médecin qui n'est pas indifférent aux choses de l'art, — de se trouver subitement en face de toute une série de toiles représentant des Leçons d'anatomie. — Comme tout le monde, il connaissait bien la fameuse Leçon d'anatomie de Rembrandt que la copie possédée par l'Académie de médecine de Paris, la gravure et la photographie, ont tant popularisée; mais il la croyait unique et ignorait que les portraits de chirurgiens hollandais eussent donné naissance à un genre spécial, qui compte un autre tableau de Rembrandt et des œuvres des peintres les plus célèbres aux XVIe et XVIIe siècles.

L'aveu de cette ignorance fera peut-être sourire les médecins des Pays-Bas, justement fiers de leur

célèbre galerie de chirurgiens, et les érudits pour lesquels les musées de l'Europe n'ont pas de secrets. On dira qu'il est un peu tard pour décrire des tableaux qui ont leur histoire faite et qui ne sont pas des derniers venus dans le monde des arts. A cela on pourrait, il est vrai, répondre qu'en dehors d'une élite, les Collections étrangères sont mal connues en France, où l'on voyage encore peu, et où l'éducation esthétique est moins développée que ne le ferait croire notre goût prononcé pour les arts. Il est donc juste d'accorder à l'écrivain les bénéfices de cette considération, qu'il n'aurait eu garde de présenter, s'il n'était lui-même un de ces profanes auxquels elle doit tout d'abord s'appliquer.

Cette notice n'a pas été, en effet, écrite pour le public spécial et éclairé, auquel elle n'aurait rien à apprendre. Elle a été rédigée pour l'auteur lui-même, pour la satisfaction très positive de concentrer et de fixer les impressions qu'il a éprouvées. C'est un spectacle des plus intéressants et dont on tient à ne pas perdre le souvenir que celui

qui nous retrace les portraits des plus grands et des plus utiles savants d'un pays, exécutés par les plus illustres artistes de leur temps, sous la forme originale d'une leçon magistrale.

On peut suivre sur ces toiles l'évolution progressive de la science, en même temps que les origines, l'essor, l'apogée et la décadence de la peinture hollandaise. Les peintres sont ces célèbres portraitistes du XVIe et du XVIIe siècle, qui ont porté si haut le renom de leur art national : — Ce sont Pietersen, Mirevelt, Rembrandt, Thomas Keyser, A. Backer, Cornélius Troost, Quinckardt, Regters. Leurs modèles sont les médecins des Pays-Bas, les plus en renom de cette longue période : — Egberts, Fonteyn, Wilhem van der Meer, Tulp, Deyman, Ruysch, Roell, Titzingh, et le plus illustre de tous, l'anatomiste Camper.

On le voit, nous sommes en bonne compagnie : chirurgiens, naturalistes, écrivains, anatomistes, ils sont tous là, les vieux maîtres de la science hollandaise. Leurs confrères d'aujourd'hui les ont exhumés des salles d'hôpitaux où ils dormaient

leur dernier sommeil, en face des générations successives de leurs hôtes indifférents, et leur ont donné une place d'honneur dans le nouveau Musée royal d'Amsterdam, à côté des rudes hommes de guerre et des grands politiques qui fondèrent l'indépendance nationale.

C'est bien ce cadre où plane le génie de Rembrandt qui convenait à ces portraits historiques. Le visiteur regrette seulement que le plus célèbre de tous, le portrait du docteur Tulp, l'initiateur, l'ami, le protecteur du grand peintre, celui-là même qui lui commanda son premier chef-d'œuvre, soit resté à La Haye, et manque à la superbe demeure qui a été élevée aux arts dans sa propre patrie.

Tours, décembre 1886.

Dr Paul TRIAIRE

LES LEÇONS D'ANATOMIE ET LES PEINTRES HOLLANDAIS

Aux XVIe et XVIIe siècles

I

Avant de décrire les tableaux qui font l'objet de cette étude, il me paraît utile de rappeler les conditions dans lesquelles procédaient les peintres hollandais, et d'exposer l'état des mœurs ambiantes qui devaient nécessairement influencer leur talent. On comprendrait difficilement sans cette explication des procédés d'exécution et de mise en scène abandonnés de nos jours.

A l'époque où, pour la première fois, les artistes des Pays-Bas représentèrent des groupes de chirurgiens, la société hollandaise avait subi la profonde transformation, qui réagit si fortement sur ses tendances artistiques. La Réforme, en bannissant de la vie sociale l'objectif purement religieux, la proclamation de l'indépendance en exaltant le sentiment patriotique et en fondant la richesse du pays, avaient radicalement modifié les sujets jusqu'alors familiers à l'école néerlandaise, et imprimé en même temps à cette école une puissance d'activité intellectuelle qui ne devait pas se démentir, pendant près d'un siècle et demi. L'adoption du protestantisme avait eu pour résultat de diriger les artistes hollandais vers une forme plus appropriée à l'austérité de leurs nouveaux dogmes que la peinture religieuse. On voit, en effet, les peintres, à partir de cette époque, délaisser les compositions dans lesquelles avaient excellé leurs prédécesseurs. Ils ne peuvent plus songer à enri-

chir les églises et les monastères des descentes de croix, des mises au tombeau, des vierges à l'Enfant Jésus, dont le thème inépuisable a suscité tant d'immortels chefs-d'œuvre. Les portraits des saints et des saintes, sous le patronage desquels de riches donateurs, de pieuses corporations aimaient à se placer, ont été également abandonnés. En un mot, la source la plus élevée de l'inspiration est officiellement tarie, et il est probable que chez un peuple moins bien doué, une décadence artistique irrémédiable eût suivi de près, — comme cela s'est vu ailleurs, — la Révolution accomplie dans la Religion et dans les mœurs. Mais le sentiment de l'art était si puissant chez le peuple hollandais, qu'il résista à une aussi grave perturbation et on le vit, — dépouillé de la forme idéale dans laquelle s'était incarné son génie, — revêtir de nouveaux aspects, et s'élever à un degré de perfection qui n'a jamais été dépassé.

Les données religieuses font place aux peintures

civiques, pendant que les sujets de genre, les scènes de la vie familière, de la vie maritime, les paysages prennent un développement qui nous confond par le nombre et l'importance des œuvres, le talent et le fini de l'exécution. D'un autre côté, la défaite des Espagnols ayant rendu le pays à lui-même, la bourgeoisie flamande s'est substituée à l'altière noblesse castillane. Les artistes n'ont plus à retracer les traits d'une Marguerite d'Autriche, d'un duc d'Albe, d'un prince de Parme ; ils reproduisent des physionomies plus nationales, leurs bourgmestres, leurs syndics, les régents de corporation. C'est à ce moment que nous voyons apparaître les portraits des chirurgiens et les Leçons d'anatomie.

Selon l'usage, en effet, les chefs des corporations médicales se faisaient peindre entourés de leurs confrères. Le génie des peintres hollandais n'admettait pas qu'on pût reproduire un groupe, sans désigner le caractère professionnel des personnages qui le composent. C'est en armes et uni-

formes que Van der Helst, Rembrandt, Franz Hals, représentent les gardes civiques. Dans le tableau des syndics de Rembrandt, tout le monde voit clairement que les personnages assis autour d'une table sont des marchands investis de la magistrature municipale, et délibérant sur une affaire grave d'État. Leur costume, l'expression de leur physionomie, la table autour de laquelle ils sont groupés, décèlent suffisamment leur profession et la charge dont ils sont revêtus.

Les peintres des chirurgiens n'ont garde d'omettre dans leurs tableaux ces indications caractéristiques. Dans la Leçon d'anatomie de Rembrandt, qui hésiterait à désigner des hommes de l'art en voyant au milieu d'un groupe de personnages attentifs, le cadavre dont le maître a commencé la dissection ?

C'est là le trait saillant de ces peintures. Et les livres de marchands, les pertuisanes de miliciens, les balances de comptables, les emblèmes anato-

miques, ont remplacé, sous la République bourgeoise et scientifique des Pays-Bas, la cotte de maille, le casque et l'épée des capitaines castillans. A mesure que ce genre se développe, il se perfectionne et bientôt les portraits ne sont plus uniquement de simples reproductions de personnages, ils deviennent de vraies pages d'histoire, les seules que ce peuple de portraitistes aura pu produire, et l'on va voir tout à l'heure que nous pouvons saisir dans leur succession non seulement l'évolution de l'art, mais aussi celle de la société scientifique de l'époque.

C'est que les peintres, dociles à l'inspiration du sentiment national, ont accompli aussi leur révolution. Et ici, notons l'influence qu'exerça le patriotisme sur l'art hollandais. Ce patriotisme qui nous paraît encore bourgeois et qui suscita en Europe tant de risées, jusqu'au jour où il se montra redoutable aux plus grandes monarchies, enfanta des chefs-d'œuvre. On a dit et bien dit cent fois

la part qu'il eut dans l'éclosion de cette école qui fut le miroir même de la Hollande et la représenta sans relâche dans ses innombrables aspects : — dans les humides polders qui remplacent ses grands lacs, dans les forêts qui émaillent la monotonie de ses plaines, dans les mers qui baignent de leurs flots ses côtes dentelées, dans le ciel brumeux qui estompe ses paysages, dans les tavernes qui égaient ses cités populeuses, et jusque dans les joyeuses kermesses qui mettent en liesse sa paisible population.

Il réfléchit également l'âme même de la patrie, et c'est à lui que nous devons ces peintures innombrables de fêtes civiques, de sociétés de tir, de réunions militaires, de groupes de syndics et de savants, qui atteignent quelquefois une extraordinaire élévation.

II

Dans ces œuvres, les médecins tiennent une place considérable, qui nous donne la mesure de la situation qu'occupaient déjà les hommes de science dans l'État. C'est un fait peu connu à notre époque démocratique, — qui veut tout faire procéder de l'ère très récente qui l'a vu naître, — que dès le dix-septième siècle, les hommes de l'art devaient à leur intelligence, à leur savoir, à leur éducation souvent raffinée, aux liens qui les unissaient en puissantes corporations, une considération peut-être supérieure dans l'ensemble à celle qu'ils ont aujourd'hui.

Recrutés dans les environs de ce monde de bourgeoisie parlementaire qui jusqu'à la Révolu-

tion française a brillé d'un si vif éclat, imbus des traditions d'honneur et de sévère probité qui ont fait si longtemps la gloire de notre Tiers-État, nourris de ces fortes études latines et grecques qui affinent les intelligences et sont restées, — même en ce siècle utilitaire, — la marque distinctive devenue rare des esprits délicats, ils ont exercé sur leur temps une influence dont nous trouvons dans l'histoire de nombreuses preuves. Guy-Patin est, en France, le type accompli de ce médecin du dix-septième siècle, sorti des entrailles mêmes de la bourgeoisie, praticien habile, savant convaincu et très jaloux des droits de son orgueilleuse corporation, homme de lettres délicat et raffiné, latiniste érudit, poète à ses heures, polémiste fougueux et redouté, écrivain remarquable, professeur disert, politique frondeur, causeur aimable et homme du monde consommé, très recherché des intelligences distinguées de son temps, entre autres du président de Lamoignon.

En Hollande, où s'accomplissait depuis la Révolution, une renaissance littéraire et scientifique en même temps qu'artistique, où florissaient de nombreuses universités, les médecins occupèrent dans la société un rang plus élevé qu'en tout autre pays. Ils prirent avec les syndics des marchands la place que laissèrent vacante, dans les régions supérieures de la société, les princes et les nobles espagnols qui en avaient été chassés. C'est un médecin, le docteur Tulp, qui, échevin de la ville, fut le protecteur de Rembrandt. C'est parmi eux qu'étaient fréquemment choisis les magistrats municipaux. Aussi, les voit-on, fiers de leur importance sociale, commander leurs portraits aux plus célèbres artistes. Comme les chefs de l'aristocratie marchande et des milices civiques, ils se font peindre par groupes de confrères. Certains de ces groupes sont fort nombreux. Celui de Pietersen, dans lequel est représenté le professeur Egberts, ne compte pas moins de vingt-huit personnages dont les

archives de l'Université d'Amsterdam nous ont transmis les noms.

Toujours au milieu de ces groupes se trouve le prétexte de la composition, ce que dans le nouveau langage de la littérature moderne, on appellerait *le clou.* C'est, comme nous l'avons dit, le plus souvent un cadavre, d'autres fois un squelette ou un fragment de squelette, sur lequel un des chirurgiens fait une leçon à ses confrères.

Dans d'autres tableaux, c'est un livre placé sur une table, l'ouvrage d'Ambroise Paré par exemple, un diplôme, un parchemin revêtu du sceau de la Faculté. On voit que la qualité professionnelle apparente que les médecins d'aujourd'hui dissimulent avec soin, qu'ils évitent même d'indiquer, sous peine de railleries, est au contraire affirmée avec éclat chez ces hommes sûrs d'eux-mêmes et de la grave sympathie de leurs concitoyens.

On compte, en Hollande, un assez grand nombre de ces tableaux représentant tous des Leçons

d'anatomie, et qui sont de vrais portraits, la leçon n'étant ici que le prétexte. Cela offre bien un inconvénient, c'est que l'œil, au premier moment, ne voit qu'une composition et non un groupe de portraits. Attiré d'abord invinciblement par le sujet de la leçon que le peintre a mis en pleine lumière, il se reporte ensuite du côté des personnages et constate que leurs regards ne sont pas toujours dirigés, comme le voudrait le sens de l'épisode figuré, vers le professeur ou le sujet anatomique, mais du côté qui permet le mieux aux spectateurs d'apercevoir leurs visages.

Cette disposition qui n'est, du reste, pas constante, et dont le génie de Rembrandt a bien su s'affranchir, choque un peu au premier abord. Mais l'impression que nous venons de ressentir disparaît dès que nous réfléchissons qu'il s'agit de portraits et que la leçon n'est que figurée. Nous gagnons à cette fiction de vrais portraits historiques, où chaque figure se détache pleinement en

lumière, et offre traits pour traits cette expression particulière qui constitue en peinture la marque de l'identité morale. Cet avantage compense bien la petite déception que nous venons d'éprouver.

A voir la plupart de ces portraits, on sent bien vite, en effet, que leur principal mérite est la ressemblance, et non seulement l'exactitude physique, la similitude des traits, mais la ressemblance morale. Les peintres ont rendu vivantes ces physionomies de médecins, tour à tour graves, méditatives, sereines, attentives ou mobiles et les ont illuminées de la pensée intérieure. Celle-ci se révèle dans l'éclat pénétrant du regard, dans les sillons creusés au front par la concentration intellectuelle, dans la finesse de la bouche, dans l'attitude du corps, le port de la tête, le mouvement de la main. Ces signes décisifs nous décèlent le caractère, les tendances, les préoccupations ordinaires des personnages et nous donnent l'intuition de leur ressemblance, traits pour traits.

III

Le plus ancien en date de ces tableaux est la Leçon d'anatomie du docteur Sébastien Egberts, qui est datée de 1603, par Aaart Pietersen, fils de l'illustre peintre Pieter Aaartsen dit Lange Pier (Pierre-le-Long).

Il représente Sébastien Egberts, professeur de chirurgie et d'anatomie, en même temps échevin et bourgmestre de la ville d'Amsterdam, et vingt-sept de ses confrères. Le professeur est debout derrière le cadavre placé sur une table. Tenant dans la main droite une paire de ciseaux entr'ouverts, l'extrémité de la main gauche abaissée et légèrement appuyée sur le cadavre, il donne à son auditoire

une leçon de dissection. La pose élégante et naturelle est bien celle du professeur disert. Le visage, en plein rayonnement de lumière, est très expressif. Les lèvres semblent s'ouvrir pour prononcer la leçon. Les mains sont très soignées, avec une certaine recherche de fini. Le cadavre qui fait l'objet de la démonstration, très bien peint, offre déjà ce raccourci dont Rembrandt devait pousser si loin les audaces. Auprès du cadavre, un grand plat de cuivre. Autour de lui, les assistants groupés de façon à mettre en évidence leurs visages, et cependant placés dans les attitudes les plus variées. Deux d'entre eux, au premier plan, assis dans des fauteuils vis-à-vis du professeur, se retournent pour faire face aux spectateurs. D'autres dirigent leurs regards vers le maître ou le sujet, ou bien encore paraissent échanger des réflexions. Mais l'idée du portrait domine naturellement la scène, et chaque tête est placée de façon à être vue dans son ensemble.

Le vêtement est le costume d'apparat de la fin du siècle : justaucorps noir, épaisse fraise autour du cou. Les têtes bien éclairées, fraîches et jeunes, avec les barbes taillées en pointe à la mode espagnole, émergent de ces collerettes blanches et produisent un singulier effet. Elles nuisent cependant par leur contraste avec le fond noir du tableau à l'harmonie de la composition. Il est également évident que la multiplicité des personnages uniformément vêtus, disposés dans une attitude à peu près semblable, de même taille et du même âge, impriment à l'œuvre de Pietersen une monotonie qui ne se retrouve pas au même degré dans les portraits de groupes civiques si nombreux à cette époque. Cette différence s'explique : il s'agit ici de médecins, et non de soldats, d'hommes graves vêtus de costumes sévères et non de braves garçons drapés dans de brillantes étoffes. Si l'artiste représentant des gardes civiques a pu facilement relever et égayer son œuvre, soit par l'action, soit par le costume,

soit en montrant ses modèles le verre à la main dans la joyeuse animation d'un banquet, soit en les figurant dans le resplendissant éclat d'une parade, en armes, l'épée au côté, le mousquet au poing, il ne pouvait avoir recours à cette ressource dans les portraits d'aussi sérieux personnages que des chirurgiens ; le cadavre seul lui était permis pour rompre l'uniformité de son tableau. Et quel élément de diversion que ce mort, objet d'horreur à tant de spectateurs ! Pour vaincre ces difficultés, pour donner à une réunion d'hommes vêtus de noir un intérêt saisissant, pour faire de ce cadavre autre chose qu'un objet de révolte intime, pour en faire un sujet d'admiration, il faudra Rembrandt. Seul, ce grand maître pourra avec la sévère et sombre donnée d'une leçon d'anatomie, exécuter un inimitable chef-d'œuvre.

On possède, je l'ai dit, les noms des médecins qui ont posé pour ce tableau de Pietersen. Le plus connu est naturellement Egberts qui lui a donné

son nom. Ce professeur fut échevin et bourgmestre de la ville d'Amsterdam, ce qui confirme l'importance sociale des médecins hollandais sous la République.

Nous retrouvons Sébastien Egberts dans un tableau d'un des premiers portraitistes hollandais, Thomas Keyser. Ce peintre remarquable, dont on ne connaît que très peu d'œuvres authentiques, peignit ce portrait pour la Chambre syndicale d'Anatomie d'Amsterdam.

C'est en 1615, — et Egberts, plus âgé de quinze ans, est représenté entouré des Régents élus par la corporation. Il est debout, le chapeau sur la tête, selon l'usage de l'époque, et faisant sur un squelette une leçon d'ostéologie. Autour de lui groupés, ses cinq confrères remplissent le rôle d'auditeurs.

Le célèbre auteur de l'Assemblée des bourgmestres est un peintre grave, qui sait imprimer aux physionomies qu'il représente ce cachet de fière sévérité qui convient aux hommes de science,

autant qu'aux magistrats populaires. A ce point de vue, le personnage d'Egberts est saisissant, et, si le sujet anatomique vers lequel le professeur étend la main indique clairement son caractère professionnel, la noblesse de son attitude, la gravité de son expression, la dignité mesurée de son geste, décèlent aussi le rang élevé qu'il occupe dans l'administration de son pays. Le peintre a dédaigné tout accessoire. Il n'y a là, ni cassolettes de parfums, ni tapis aux riches couleurs, ni instruments de chirurgie. Seul, le squelette, très bien dessiné, parfaitement peint, sert à la démonstration de la leçon, sans nuire à l'effet du tableau. Les têtes sont profondément accentuées et quelques-unes d'une grande beauté ; les mains très finement modelées. Dans tous ces tableaux, l'étude des mains poussée très loin est remarquable. Le costume d'un brun sombre et chaud, qui rappelle Velasquez et Antoine More, fait ressortir les visages et les mains et accroît encore l'effet produit par l'expres-

sion et le geste, sans entraîner le contraste un peu violent que j'ai signalé dans le tableau de Pietersen.

A la même époque appartiennent deux tableaux peints, l'un par Nicolas Elias, l'autre par Michael et Peter van Mirevelt.

De l'œuvre de Nicolas Elias, j'ai peu de choses à dire : elle représente le docteur Fonteyn, professeur d'anatomie et médecin du prince de Nassau, le beau-fils de Louise de Coligny.

Fonteyn est entouré de six confrères. Sur la table est posé un crâne qui sert de prétexte à la leçon. Primitivement, ce tableau comprenait dix personnages. Mais il fut endommagé dans un de ces incendies si fréquents à cette époque, et réduit par la restauration qu'il subit, à ses proportions actuelles.

Nicolas Elias est l'auteur d'une magnifique toile figurant un banquet d'arquebusiers et comptant vingt-trois personnages. Ce tableau que l'on peut admirer au Musée d'Amsterdam est, — heureuse-

ment pour sa gloire, — bien supérieur à la Leçon d'anatomie qui reste une œuvre très secondaire, quoique bien peinte comme tous les tableaux de cette époque.

Quant au docteur Fonteyn, on ne lui connaît guère de titres scientifiques qui puissent le recommander à notre souvenir. Il était frère de Nicolas Fonteyn qui fut, au contraire, un chirurgien et un écrivain remarquables.

La Leçon d'anatomie du docteur Wilhem van der Meer, conservée et maintenue à l'hôpital de Delft, est autrement intéressante. Nous trouvons ici un des plus anciens et des plus fameux portraitistes hollandais, Mirevelt, qui peignit les plus illustres personnages de son temps. On lui doit, en effet, les portraits du poète national Jacob Cats, de Grotius, de Leicester, qui fut un moment sthathouder de la Hollande, de Gaspard de Coligny, de Spinola, de Gustave-Adolphe, de Barnevelt, de Maurice de Nassau et de Guillaume le Taciturne.

Dans l'hémicycle de l'amphithéâtre, le professeur Van der Meer, entouré de dix-huit auditeurs, procède à l'ouverture d'un cadavre. Il est debout, la tête nue, le scalpel à la main, dans l'attitude de l'exposition magistrale. La main gauche prend un léger point d'appui sur la table. La main droite, armée de l'instrument, s'élève au-dessus de l'abdomen dont la paroi antérieure a été détachée pour mettre l'intestin à découvert.

A la droite du maître, un des assistants tient un bassin de cuivre. Sur un des coins de la table, un réchaud où brûlent des parfums et un flambeau. Au deuxième plan sont suspendus deux squelettes, derrière lesquels on aperçoit trois autres spectateurs.

Les têtes sont fines et belles, très expressives, surtout celle du professeur qui est une des meilleures peintures de la meilleure époque. Tout en faisant des portraits que l'on sait être très ressemblants, le peintre est resté fidèle à la vérité de la

composition qu'il a voulu retracer. Les auditeurs ne paraissent pas poser uniquement pour leurs portraits et se désintéresser de la scène qui est figurée. Il y a là des expressions muettes, des regards attentifs, des attitudes très naturelles, des mouvements heureux, qui réalisent un grand progrès sur les œuvres précédentes et présagent la venue de Rembrandt. Le tableau n'est pas entièrement dû à Michael van Mirevelt; une légende latine inscrite sur la rampe de l'hémicycle nous apprend qu'il fut dessiné par Michael et peint par son fils Peter : « *Michael à Mirevelt delineavit, filius vero opus Petrus prescripto patris pinxit. Delph. Batav. 1617.* »

Mais on comprend combien l'influence de Michael, qui dessina ce tableau et le fit peindre sous ses yeux par son fils, dut être prépondérante. On y retrouve le goût du célèbre portraitiste pour les accessoires qu'il savait si bien disposer dans ses œuvres, sans nuire cependant à l'importance du sujet principal. On y retrouve la sévérité de la

tenue, la correction des costumes et la dignité un peu gourmée de ses personnages dans l'empois de leurs collerettes.

La peinture même de son fils subit son ascendant et si, selon sa manière, les têtes sont froides, mais précises, les diverses tonalités du linge, des vêtements, les différents aspects du sujet anatomique sont traduits avec cette grande finesse et cette scrupuleuse fidélité qui constituent deux des dons essentiels du talent de Mirevelt.

Ce tableau présente un autre intérêt. Il nous offre l'aspect d'un amphithéâtre, tel qu'on le concevait dès le seizième siècle : un hémicycle central entouré d'une rampe, destiné à l'opérateur et à ses assistants. Autour de la rampe, s'étage une série concentrique de gradins ou de bancs sur lesquels les auditeurs prennent place. C'est là la disposition classique encore usitée de nos jours dans nos Hôpitaux et nos Facultés. De bonne heure, en effet, les médecins du seizième et du dix-septième

siècle avaient saisi la commodité, pour l'enseignement, de ce mode d'installation, et j'ai vu chez le professeur Tilanus, à Amsterdam, une très intéressante collection de gravures représentant les *Theatra anatomica* de cette époque, qui ne diffèrent de nos amphithéâtres modernes que par l'exposition de squelettes ou de pièces anatomiques qui en faisaient, en outre, de véritables musées.

IV

Nous arrivons maintenant, par la méthode d'exposition que j'ai adoptée, à la Leçon d'anatomie de Rembrandt qui est au musée de La Haye. On le sait, c'est non seulement la pièce capitale de ces portraits de chirurgiens, mais encore un des chefs-d'œuvre des musées du Nord, en sorte qu'elle est à la fois un des plus beaux monuments qui aient été élevés à la science et un des plus éclatants hommages qui aient été rendus à l'art par la pensée humaine.

Le tableau représente le docteur Tulp donnant à ses élèves une Leçon de dissection des muscles de l'avant-bras. Le professeur est assis devant un cadavre, soulevant avec des pinces tenues dans la



main droite, le groupe des muscles fléchisseurs, tandis que la main gauche, dont les doigts sont légèrement repliés, est dirigée en avant pour appuyer du geste la démonstration.

Devant lui, le sujet anatomique, étendu sur une dalle d'amphithéâtre et se présentant en raccourci. A sa droite, massé autour de la table de dissection, le groupe de ses disciples au nombre de sept.

Voilà la simple donnée, le scenario de ce tableau fameux, scenario qui ne diffère que peu de tous ceux que nous connaissons déjà ; — mais combien diffère au contraire la façon dont il a été développé !

Nous sommes en 1632, et Rembrandt, né en 1606, n'a que 26 ans. Il est dans sa première jeunesse et dans sa première manière, c'est-à-dire que toujours soumis aux exigences du vrai et du fini, il n'a pas encore livré tout entier son pinceau aux magiques hallucinations de son tumultueux génie. Le peintre comprime encore le poète, mais

le penseur se montre déjà derrière le peintre, et on pourrait lui appliquer ces vers célèbres :

> Du premier Consul, déjà par maint endroit,
> Le front de l'Empereur brisait le masque étroit.

Aussi, si cette Leçon d'anatomie ne produit ni le féerique éblouissement de la Ronde de nuit, ni le puissant effet dramatique d'une autre œuvre du même genre qu'il composa vingt-quatre ans plus tard et que nous étudierons tout à l'heure, elle se présente du moins à nous avec ces qualités sobres et positives que l'on est heureux de constater dans un tableau, après tout scientifique : la vérité de situation et de caractère, l'observation fidèle d'un saisissant épisode de l'existence, l'absence de fantaisie et d'invention qui n'auraient pas été à leur place dans un aussi grave sujet.

Une des grandes qualités de Rembrandt, qui constitue comme penseur sa supériorité sur les autres peintres, c'est l'*intériorité*, le don de réfléchir ce qui se passe derrière les masques qu'il repré-

sente. Il sonde l'âme jusque dans ses replis et la dévoile d'un coup de pinceau. Voyez le personnage du docteur Tulp! Isolez-vous de la donnée du cadavre qui décèle trop clairement la profession, et cherchez à lire dans son attitude le rang social auquel il appartient, à déchiffrer sur son visage les impressions qu'il reflète :

Ce n'est évidemment ni un gentilhomme, ni un simple bourgeois; on distingue à la tournure, à l'attitude, au costume, qu'il ne s'agit ni d'un homme d'épée, ni d'un homme de robe, ni d'un homme de négoce. Le vêtement est noir, avec collerette nouée autour du cou, et manchettes blanches relevées sur les poignets. Le chapeau qu'il porte sur la tête, pendant que son entourage est découvert, est en feutre également noir, sans plumes. Ce costume est trop simple pour être celui d'un grand seigneur de l'époque, et il est porté avec trop de dignité et d'aisance pour appartenir à un simple bourgeois. Évidemment, il s'agit d'un homme de

science, distingué, comme l'étaient presque tous les hommes de l'art autrefois.

Mais c'est surtout l'étude du visage et du geste qui va nous révéler l'homme : — La physionomie est en plein dans la réalité de l'art, vivante et expressive. L'œil grandement ouvert, clair et doux, mais impassible et froid. Le reste du visage d'accord avec ce regard : les muscles sont immobiles et comme figés par un sang-froid habituel ; on voit que la volonté a maîtrisé définitivement la spontanéité de leurs contractions. Le geste très vrai, calme, précis, presque élégant, s'harmonisant bien avec ce visage d'une placidité voulue. Pendant que la main gauche relevée à mi-corps souligne le discours, la main droite soulève les muscles fléchisseurs de l'avant-bras. Personne n'a encore noté la profonde science d'observation que révèle ce simple mouvement. Un maître de l'art, un anatomiste, ne l'accomplit pas comme ferait le premier venu, homme du monde, étudiant, ou même un

praticien ordinaire. Le faisceau musculaire est saisi par la pince largement et avec une négligence qui n'est qu'apparente, maintenu sans efforts et non sans grâce, et présenté aux auditeurs avec la nonchalante tranquillité que donne l'assuétude du manuel opératoire et la sécurité qu'inspire la libre possession de la science. Le professeur ne l'accompagne même pas du regard et poursuit son exposition les yeux fixés sur son auditoire.

A ces traits vous reconnaissez le chirurgien, l'opérateur, digne de ce nom, celui qui sait faire taire les mouvements de son âme, commander à sa physionomie et à sa main et rester maître de lui devant les scènes pathologiques de l'existence ou les drames saisissants de la mort.

L'expression des auditeurs forme un contraste remarquable avec la sérieuse placidité du maître. Sept têtes rayonnantes de jeunesse et d'intelligence, vibrantes de noble curiosité, fixent sur lui leurs

yeux étincelants où se lisent les expressions diverses qu'éveille en eux la démonstration. Sur chacun de ces visages est peinte en effet une des formes variées de l'attention. Ici le disciple saisi, enveloppé par l'éloquence du maître dont il devance la pensée; au-dessus de lui un second, les sourcils rapprochés, le front légèrement plissé comme pour mieux graver dans son cerveau les préceptes qu'il entend. Là, celui-ci, le corps vivement penché en avant, s'absorbe intensivement dans la contemplation du sujet anatomique, pendant que celui-là au troisième plan, doué d'une noble et belle figure, replié sur lui-même, écoute d'une façon méditative, en jetant à la dérobée un regard sur le maître, et que son voisin, trop éloigné pour suivre des yeux la démonstration, ne lui prête déjà plus qu'une oreille distraite. Toutes ces têtes font ressortir l'extraordinaire faculté de Rembrandt que j'ai appelée *l'intériorité*. Elles sont modelées par l'intérieur avec un suprême fini et reflètent cette animation particu-

lière qui est l'âme même des personnages et que seul le grand peintre sut interpréter.

Comme puissante opposition à ces figures douées à un si haut degré de jeunesse et de vie, le corps raidi du cadavre! Il est le centre et la raison d'être de la composition et c'est vers lui que l'œil des spectateurs est fatalement attiré. Certes, il est traité avec un dédain apparent des formes anatomiques, — bien voulu chez un dessinateur comme Rembrandt; — le raccourci du bras est négligemment taillé et se présente défavorablement; la poitrine est trop bombée, les jambes et les pieds sont à peine terminés; mais n'importe, c'est bien là l'image de la mort que le sublime poète a rendue. Regardez ces yeux convulsés et vitreux qu'une main pieuse n'a pas fermés, cette bouche que le dernier spasme a surprise entr'ouverte, cette expression qui a conservé la stupeur des ultimes souffrances, cette ombre qui couvre le visage, — pendant qu'une lumière funèbre éclaire le reste du corps, —

regardez, dis-je, et à la sensation glaciale qui vous pénètre, vous reconnaîtrez sûrement la terrible ressemblance!

Pour Rembrandt, le cadavre n'est pas, — du moins à cette rayonnante époque de sa vie, — la ruine organique entrevue sur la pierre froide des amphithéâtres, qui livre pour un moment au scalpel les secrets de ses muscles et de ses viscères et s'effondre ensuite dans la dissolution finale. C'est la mort, la mort même, — ce suprême épisode dramatique, — avec la froide solennité et la lugubre poésie qui s'en dégage. Le peintre a bien rendu ce double aspect que n'ont saisi au même degré aucun de ceux qui l'ont précédé, ni aucun de ceux qui l'ont suivi. Notez, en effet le soin avec lequel il a pris l'avant-bras pour son étude anatomique, laissant intact le corps spectral dans sa majesté mortuaire et respectant ainsi l'image de la mort qu'aurait souillée la dissection du tronc mis au contraire avec soin en pleine lumière.

Autour de ce mort, aucun des accessoires que les peintres des Leçons d'anatomie ont tant affectionnés ; il n'y a ni tentures, ni tapis, ni instruments, ni vases de parfums. Deux colonnes architecturales à demi effacées sous la patine du temps, nous révèlent que la scène se passe dans un amphithéâtre. Un grand livre au pied du cadavre est à peine indiqué. Seule, une ombre épaisse et savante enveloppe le tableau et sur cette ombre, en face de ce néant qui fut un homme, se projette, — antithèse vivante, — l'impassible et grave figure du docteur Tulp, entouré de ses disciples.

V

Quand on parcourt la galerie consacrée aux portraits des chirurgiens dans le nouveau musée royal d'Amsterdam, on est tout d'un coup arrêté devant une autre œuvre de Rembrandt, la Leçon d'anatomie du docteur Deyman, peinte en 1656, vingt-quatre ans après la première. La surprise est extrême, car, — à moins d'être très au courant des choses de l'Art hollandais,—on ignore généralement l'existence de ce tableau. Il a en effet longtemps disparu des Pays-Bas. Faisant partie de la collection attribuée aux veuves des chirurgiens, il fut vendu à Londres à vil prix, perdu de vue et finalement oublié. Retrouvé ces dernières années, grâce aux re-

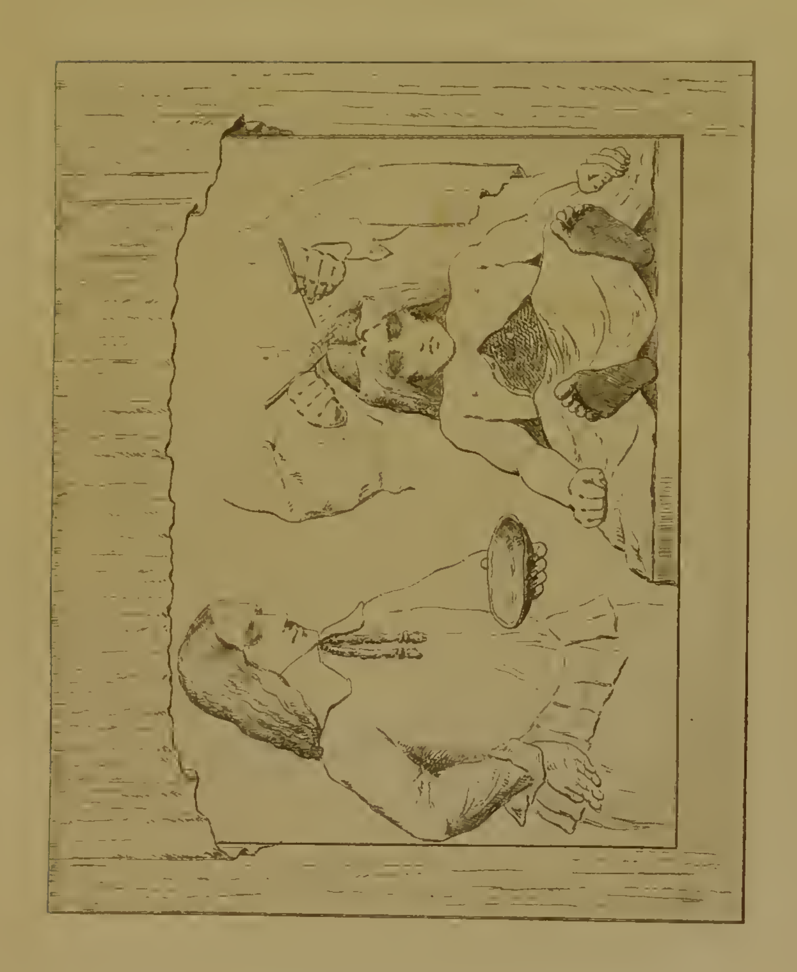
cherches de M. Volsmaër, — l'érudit historien de Rembrandt, — il a été acquis par les souscriptions de quelques généreux amateurs, parmi lesquels M. Six, le descendant bien connu du bourgmestre qui fut le gendre du docteur Tulp, l'ami de Rembrandt, et le sujet du fameux tableau qui porte son nom.

Primitivement, le tableau représentait le docteur Deyman, inspecteur du collège des médecins, pratiquant sur un cadavre la dissection du cerveau, entouré de huit de ses confrères. Malheureusement ayant souffert dans un incendie, il a été gravement mutilé et il ne reste que le corps de l'opérateur, un assistant qui se tient à ses côtés et le cadavre. Cela paraît peu. C'est cependant assez pour frapper vivement le spectateur et le saisir d'un indicible sentiment de surprise.

Le chirurgien est debout derrière le cadavre. La tête manque. Son corps s'efface à demi dans le clair-obscur et est à peine perçue dans l'ombre qui enve-

loppe la scène. Les mains, en pleine lumière, s'élèvent au-dessus de la tête et soulèvent, avec des pinces, les replis des méninges. Ce mouvement très chirurgical est parfaitement exécuté, et on voit ici combien le peintre s'était rendu compte des détails les plus minutieux des pratiques opératoires.

A droite du professeur, l'aide debout suit des yeux l'opération et tient dans sa main la portion supérieure de la voûte crânienne qui a été détachée pour mettre à découvert les hémisphères cérébraux. Sa figure, jeune, fine, bien éclairée, d'un profil très pur, tranche sur le fond obscur du tableau et sur le sombre aspect de son vêtement noir que relèvent seulement la blancheur de sa collerette Louis XIII et le mince cordon qui sert à la fixer. L'expression est attentive, sereine, presque souriante, celle d'un homme déjà façonné par l'assuétude aux spectacles opératoires et qui ne saurait plus en être impressionné. Le cadavre est traité d'une façon dramatique, en dehors des traditions convenues des peintres des



Leçons d'anatomie. Il se présente complètement de face, en raccourci poussé à un degré d'incomparable audace, les pieds très peu distants de la tête, la partie supérieure du corps relevée au-devant de la poitrine de l'opérateur. L'abdomen est ouvert et privé de ses viscères, le cerveau est mis à nu et l'on distingue à travers les enveloppes transparentes dont le chirurgien opère la dissection, les hémisphères cérébraux vus en perspective par leur face antérieure, avec leurs circonvolutions et leurs sillons ensanglantés. De chaque côté des tempes retombent de larges lambeaux du cuir chevelu.

Sur la partie inférieure du corps est jeté un linge qui dissimule sous ses plis la portion moyenne du tronc. Au-dessus, le sternum et la paroi épigastrique détachés d'après les strictes règles de la nécropsie opératoire, laissent béante une vaste plaie qui met à découvert les profondeurs de la cavité thoracique. Le sang épanché et épaissi, les ombres caractéristiques qui estompent ces cavités, contras-

tent avec la clarté sinistre du linceul et avec la blancheur molle et macérée des tissus.

On voit, par ce court exposé, quelle profonde modification le peintre a fait subir à sa manière depuis sa première Leçon d'anatomie. Quel contraste, en effet, entre cette œuvre d'un réalisme poignant et la page correcte, savante, académique, un peu froide, même de 1632! Nous n'avons guère, cependant, dans la Leçon du docteur Deyman, que le cadavre comme principal sujet de comparaison. Mais, c'est justement le fragment de la composition qui nous importe le plus, et il suffit bien pour établir l'absolue différence qui éclate entre les deux œuvres. Ce n'est pas ici le sujet anatomique décent et convenu que d'autres, avec le génie en moins, il est vrai, ont peint avant Rembrandt. Ce n'est pas non plus l'évocation sereine et presque majestueuse de la mort devant la science attentive. C'est au contraire la figuration énergique d'un des drames les plus saisissants qui puisse suivre la cessation de la vie.

C'est la destinée tragique qui dénoue les odyssées misérables. C'est en un mot le cadavre d'amphithéâtre dans l'état lamentable où l'a réduit la succession des actes opératoires, avec sa figure livide, ses teintes blafardes, ses entrailles fouillées par le scalpel, son cerveau mis à nu, ses chairs pantelantes rougies de sang! . . .

C'est bien là la mort dans sa forme la plus saisissante, avec son caractère le plus sombre. Et cependant, il y a sur ce visage une mystérieuse expression d'angoisse et d'horreur qui appartient bien à la vie, qui n'est pas l'écho dernier et prolongé des affres de l'agonie, mais plutôt celui de la souffrance physique poussée à son intensité. On dirait que le « sombre humoriste » a voulu faire de ce corps une image spéciale et innomée que l'on ne saurait plus classer ni parmi les vivants, ni parmi les morts. Et pour compléter l'étrange illusion, les mains mystérieuses qui fouillent la substance cérébrale et appartiennent à un corps presque invisible, les lambeaux

sanglants qui éclairent d'une lueur sinistre ces traits contractés lui donnent l'apparence d'assister impuissant à sa propre dissection.

Telle est cette œuvre peu connue et qui se trouve peut-être décrite pour la première fois. Elle emprunte un grand intérêt et à la puissance de dramatisation qu'elle renferme et au sujet qu'elle représente. C'est une bonne fortune que de pouvoir comparer ces deux compositions d'un sujet identique traité d'une façon si différente par le peintre. Nous avons vu jusqu'à quel degré était porté ce contraste. Il mesure tout l'écart qui subsiste entre sa première et sa deuxième manière si opposées l'une à l'autre. Et ce n'est pas seulement dans la composition qu'éclate cette différence. C'est aussi dans le dessin, dans la couleur, dans la science des ombres et des lumières.

La première des Leçons d'anatomie nous révèle un génie calme, étudié, soumis à l'opinion, respectueux de la tradition, obéissant aux convenances,

maître de lui-même, sûr de son pinceau et de sa main, soucieux des contours, du dessin fini et correct, et dissimulant, sous la tranquillité apparente de la méthode, les laves d'une organisation de feu.

La deuxième nous le montre ayant brisé ses entraves et s'abandonnant librement aux intuitions de son génie. Dédaigneux du convenu, méprisant la tradition, indifférent à l'opinion, s'affranchissant des règles classiques, Rembrandt élève son style et donne carrière à la fougue de son imagination. Il dramatise son sujet avec une puissance incomparable. Ayant à peindre un cadavre d'amphithéâtre, il nous fait assister à une scène sanglante de naturalisme scientifique, et par un sentiment raffiné de recherche extrême des difficultés, il place son sujet perpendiculairement à la toile et nous donne un exemple extraordinaire de raccourci. Sa peinture est en même temps plus énergique, ses rehauts plus décisifs, sa touche plus grasse, sa

brosse plus large. Enfin, il a atteint la perfection dans la science des ombres et des lumières, dont sa Leçon d'anatomie de La Haye ne représente que les premiers essais.

Les différences que je viens de noter entre ces deux tableaux peints à vingt-quatre ans de distance se retrouvent dans la plupart des œuvres de la première et de la deuxième manière de Rembrandt et sont le produit naturel de l'évolution de son génie. Il est cependant une circonstance spéciale qui dut influencer le grand peintre et n'a pas été certainement étrangère à la note triste et poignante qu'évoque la Leçon du docteur Deyman, c'est l'année même où elle fut exécutée. Cette année de 1656 est en effet une date sombre dans l'histoire de Rembrandt : c'est celle où vieilli, contesté, ruiné, déclaré insolvable, il fut mis en faillite et saisi ; où ses tableaux, ses eaux-fortes, sa merveilleuse collection d'objets d'art unique au monde, et à laquelle, — connaisseur émérite et étonnant pour l'époque, — il attachait tant

de prix, furent mis à l'encan et vendus pour une faible somme d'argent, et où lui-même, chassé de son foyer domestique, dut chercher ailleurs un abri pour le chevalet sur lequel il avait peint tant de sublimes chefs-d'œuvre.

Cette cruelle et navrante injustice du sort dut être vivement ressentie par le Maître hollandais, et l'on comprend sans peine qu'une des premières œuvres de cette fatale année ait porté l'empreinte des meurtrissures de son esprit, et offre, — burinées en traits inoubliables, — les sombres pensées qui l'assiégeaient. Oh ! qu'elle convient bien au sublime poète renié par les siens, au grand peintre de tous les temps chassé de ses œuvres immortelles par un banal tribunal de faillites, cette angoissante page d'amphithéâtre, cette figuration d'un misérable corps, dont une moitié a disparu sous l'implacable scalpel et dont l'autre moitié crie une profonde horreur par ses larges plaies toutes béantes. Ces plaies ne sont-elles pas celles de Rembrandt lui-

même? Et n'est-il pas permis de lire sur ces blessures sanglantes, sur ce visage qui porte l'empreinte d'une morne agonie, l'écho douloureux et lointain des plaintes du génie ulcéré : — les désespérances de la prison, les mortelles humiliations du prétoire, les flétrissures du jugement inique, l'abandon dénaturé de son fils, la lâche désertion de ses amis, la persécution jalouse de ses adversaires, la haine satisfaite de ses rivaux?

Voilà ce qu'à nos yeux témoigne ce tableau des heures sombres, ce reste de toile mutilé découvert dans une échoppe anglaise!

VI

Le dernier tableau de Rembrandt marque l'apogée des Leçons d'anatomie. Avec le grand peintre, le plus intense effort du cerveau hollandais a été donné et cet effort ne doit plus se revoir. Nous ne devons donc plus chercher après lui dans les portraits de chirurgiens un enseignement philosophique ou un grand effet dramatique. L'époque est passée de ces pages saisissantes d'intérêt. Il nous faut abandonner ces hauteurs et revenir à la peinture honnête et estimable en attendant que nous descendions jusqu'à la peinture de décadence.

En face même du tableau du docteur Deyman, on a placé la Leçon d'anatomie du professeur

Ruysch par Adriaan Backer (1670). Cette œuvre comprend sept personnages et un cadavre étendu sur une dalle d'amphithéâtre. Parmi les personnages sont Ruysch, et Aaart van Svietten qui pourrait bien être le père du savant pathologiste du dix-huitième siècle.

Ruysch est le célèbre anatomiste qui porta à un si haut degré de perfection l'art des injections anatomiques et s'illustra par ses travaux sur la structure des plantes. Il est le père de Rachel Ruysch, remarquable peintre de fleurs qui contracta sa vocation en classant les plantes dans les herbiers de son père et en apprenant de lui leurs noms et leurs usages.

La scène se passe dans un amphithéâtre d'anatomie. Au fond de la salle deux niches creusées dans le mur supportent deux statues antiques. Ruysch est représenté faisant une démonstration du canal inguinal. Il est debout derrière le cadavre, tenant un scalpel de la main droite, pendant qu'il soulève,

de la main gauche, un repli aponévrotique. Le cadavre est vu en raccourci, la tête dirigée vers les spectateurs. Les muscles droits de l'abdomen, la partie supérieure et interne de la cuisse sont mis à nu, les muscles restant recouverts de leurs aponévroses. Autour du maître, ont pris place ses confrères, dans l'attitude variée et plus ou moins exacte de l'audition. L'un, à sa gauche, se penche vivement et avec un peu trop d'affectation pour suivre la démonstration sur le cadavre, tandis qu'un groupe voisin, paraissant se désintéresser de la leçon, pose pour le public, ne regardant ni le professeur ni le sujet.

Ruysch, âgé à cette époque de trente-deux ans, est revêtu du costume classique de la fin du dix-septième siècle, et porte la robe et le rabat. Il est couvert, le chapeau légèrement incliné en arrière. Sa figure expressive reflète la finesse et déjà une bonhomie tranquille; — les anatomistes ont de ces visages calmes et sereins qui évoquent

les plus pacifiques occupations. — Les yeux sont fixés sur l'auditoire au delà de l'hémicycle. Le geste est remarquable, très élégant, très magistral et très vrai. Le bistouri est tenu comme une plume à écrire entre le pouce et les autres doigts, dans la position classique de l'incision chirurgicale. La main gauche soulève avec les deux premiers doigts les replis aponévrotiques vers lesquels l'instrument est dirigé. Les mains sont remarquablement travaillées, très étudiées, très belles, très fines, un peu trop en évidence peut-être : Ruysch a l'air de poser pour les mains. Plus d'un chirurgien d'autrefois et même d'aujourd'hui a mérité cette critique, et le peintre n'est pas toujours coupable. Les têtes et les mains des assistants sont également très bien traitées et très belles.

Au total, ce tableau d'Adriaan Backer est peint avec goût, bien coordonné, soigné dans ses détails. Le personnage de Ruysch est rendu avec fidélité, vrai, ressemblant, tel qu'il doit être. Nous sommes

cependant déjà bien loin de Rembrandt; mais je l'ai dit, il ne faut plus s'attendre à retrouver ces magnificences de l'art. Le cadavre est, en effet, insignifiant, et n'éveille aucune idée corrélative. L'exécution dans son ensemble est froide. Si les têtes sont belles et bien éclairées, il en est quelques-unes qui ne répondent pas très bien à la vérité de situation, et affectent une expression d'apitoiement bien faite pour étonner chez des chirurgiens, ou un air d'indifférence qui révèle trop qu'il s'agit de portraits.

Il est un autre portrait de Ruysch : le peintre Van Neck lui consacra en 1683 une deuxième Leçon d'anatomie. Le professeur avait alors quarante-deux ans. Il est représenté faisant un cours sur l'anatomie des vaisseaux du cordon ombilical chez le nouveau-né. Vêtu de noir, avec le rabat, debout derrière une table sur laquelle est déposé le cadavre d'un enfant, il soulève de la main droite le cordon ombilical. Les auditeurs au nombre de

cinq entourent le maître. L'un d'entre eux montre du doigt le sujet anatomique à ses voisins. A gauche du tableau, un petit garçon à mine éveillée et attentive portant un squelette d'enfant. C'est le fils de Ruysch qui devait devenir plus tard lui-même un médecin distingué. Ce tableau est d'une bonne facture et continue à rappeler la grande école hollandaise.

Enfin, citons pour clore cette période, des portraits de régents de corporation. L'un, de 1684, sans nom d'auteur, représentant deux régents assis derrière une table sur laquelle est posé un crâne, et l'autre de 1699, qui termine le siècle, figurant deux personnages dont l'un montre un cœur à un autre. Ce dernier est de Jurrian Pool qui avait épousé le célèbre peintre de fleurs, Rachel Ruysch, fille du professeur d'anatomie.

VII

Nous arrivons maintenant au dix-huitième siècle. C'est l'époque de la décadence et nous pouvons suivre, sur les murs des musées de la Hollande la rapide décroissance de l'art national. Il est toujours de mode de se faire peindre en donnant une leçon d'anatomie, mais le talent, le sentiment artistique, l'habileté d'exécution manquent souvent à ces œuvres. Le plus ordinairement les groupes de nos confrères de cette époque ne se recommandent guère que par leurs belles perruques et leur costume d'apparat. Toutefois, tels qu'ils sont, ces portraits offrent encore un certain intérêt. Leurs auteurs ont eu leur moment de célé-

brité. Ce sont Arnold Boonen, Cornelis Troost, Quinckardt, Regters. Ils représentent des personnages dont le nom est connu ou illustre : Roell, Titzingh, Camper. Ils nous montrent les régents, les docteurs des corporations sous un aspect différent des époques précédentes.

Leur attitude est moins attentive et plus indépendante de la scène qu'il s'agit de représenter. Peut-être pourrait-on dire que les peintres ont manqué de talent dans la disposition des groupes, mais on peut croire que les artistes de ce temps savaient encore placer leurs personnages et j'incline plutôt à penser que leurs modèles n'ont pu se plier au rôle modeste de disciples vis-à-vis d'un de leurs confrères. Ils affectent en effet une allure plus libre, plus dégagée, parfois familière. Quelques-uns gardent leurs chapeaux sur la tête, ce qui était autrefois le privilège seul du maître; d'autres s'accoudent nonchalamment sur la table même de l'amphithéâtre. Il en est qui s'appuient

sur leurs cannes, paraissant faire pour leur propre compte un cours à leurs voisins. Que nous voilà loin de ces expressions respectueuses et attentives qui animent les têtes des disciples d'Egberts ou de Tulp! Mais nous sommes maintenant dans le siècle des encyclopédistes. Un vent de liberté et d'indépendance menace les corporations et se fait sentir jusqu'en Hollande. En même temps on dirait qu'une brise légère a soufflé sur les costumes. Les vêtements sombres et graves ont fait place à l'élégant accoutrement du petit maître, et c'est en habit de gala, en culotte courte, le tricorne élégamment posé sur la perruque poudrée, la longue canne à la main, que les médecins désormais se font peindre.

Le type des tableaux de ce genre est la Leçon du professeur Roell, par Cornelis Troost (1725). Troost est le joyeux peintre qui a fait les « Nelri, » scènes burlesques appartenant au musée de La Haye. Il représente le professeur Roell faisant une Leçon

sur l'anatomie du genou. Le cadavre est étendu sur une table. Le professeur debout à droite du tableau soulève les ligaments avec une érigne dont il tient de chaque main une extrémité. La tête droite, le corps bien campé dans une bonne attitude de démonstration, il fait face au public. Derrière lui, un domestique portant une boîte de scalpels, et jetant à la dérobée un regard sur le cadavre. A sa gauche un personnage assis, une main appuyée sur sa canne, désigne du doigt à deux autres assistants l'articulation entr'ouverte. A droite du tableau, un bassin de cuivre.

Tous ces personnages sont revêtus de costumes coquets à couleurs vives ou tendres, et poudrés, le petit tricorne sur la tête, ils ressemblent plus à des gentilshommes de boudoir qu'à des anatomistes. Les têtes sont cependant belles, mais la facture est en général froide et l'exécution maniérée.

La Leçon de Camper, par Regters (1758), n'est pas meilleure, mais elle emprunte une grande

valeur au portrait de l'illustre anatomiste qui aimait beaucoup les arts et dut souffrir de cette médiocre peinture. Camper, âgé alors de trente-huit ans, est représenté faisant la démonstration des vaisseaux du cou. Il est entouré de six régents dont l'un tient à la main le livre des privilèges des corporations.

Outre ces Leçons d'anatomie, le musée d'Amsterdam possède une certaine quantité de portraits de régents. Les plus intéressants de ces tableaux sont de Quinckardt. Ce peintre a représenté deux fois Titzingh, écrivain très fécond et chirurgien très connu du dix-huitième siècle. Dans l'une de ces toiles, datée de 1732, le doyen Titzing préside un conseil de régents. Un de ceux-ci tient à la main un diplôme de chirurgien revêtu du fac-similé des signatures. Au mur est suspendu le portrait du professeur Roell. Sur la table, des sabliers et un marteau présidentiel.

Dans le second qui est de 1737, sept person-

nages sont rangés autour d'une table recouverte d'un tapis à couleurs très vives, sur laquelle sont disposés des instruments de chirurgie, tenettes, pinces, cathéthers et des calculs vésicaux. Derrière la table on reconnaît Titzingh, mais le principal personnage du tableau est Hermann Mayer qui, tenant un cathéther à la main, et ayant devant lui des calculs vésicaux, paraît faire à ses confrères l'histoire de leur extraction.

Enfin, dans un troisième tableau de 1744, le même artiste nous montre trois régents assis autour d'une table recouverte également d'un magnifique tapis. L'un d'entre eux tient à la main une estampe, un autre le livre d'Albinus : « *De ossibus* » sur la table sont un crâne et un humérus.

VIII

Là, s'arrête cette intéressante série de portraits de chirurgiens. La mine a été riche, peu à peu le filon s'est appauvri et il est maintenant complètement épuisé. La Leçon d'anatomie de Regters est la dernière de ces œuvres originales où nous voyons revivre les chirurgiens du dix-septième et du dix-huitième siècle, au milieu de leurs disciples, dans l'appareil même de leur enseignement. Leur nom évoque, à travers les âges, l'évolution de la science dont ils sont les représentants. Chacun d'eux symbolise en effet une époque et c'est là leur véritable intérêt. Avec Egberts, le professeur de 1603, nous remontons aux premières années de ce dix-septième

siècle qui virent s'établir la loi fondamentale de la physiologie et constituer la chirurgie, où en Hollande même on venait de traduire pour la première fois notre Ambroise Paré. Le professeur Tulp évoque le mouvement scientifique qui suivit de si près, aux Pays-Bas, la Renaissance artistique. Ce chirurgien fit en effet partie du groupe de savants qui, après l'affranchissement du pays, préparèrent l'affranchissement des esprits et fondèrent l'existence scientifique de leur patrie. Tulp est connu pour ses travaux anatomo-pathologiques. Mais c'est cependant à Rembrandt qu'il doit son immortalité. Étrange vicissitude du sort! N'est-ce pas un spectacle étonnant que celui qui est offert par ce médecin d'un petit pays, protégeant le plus grand artiste de son temps, alors que ses pareils et souvent autrement illustres, en sont réduits ailleurs à rechercher le patronage des grands? Mais que dis-je, même aujourd'hui, les Mécènes ne sont-ils pas rares parmi nous?

Dans cette succession de médecins du passé, l'anatomie a, dans Ruysch, son plus autorisé représentant. Nul ne mania le scalpel mieux que lui, et c'est avec raison que le peintre donne à sa main, armée de l'instrument, cette attitude facile et élégante, destinée à indiquer l'habileté opératoire. Ses préparations anatomiques sont restées célèbres et étaient si parfaites qu'on raconte que le czar Pierre-le-Grand baisa le cadavre d'un enfant qui semblait sourire et avait été conservé par un procédé aujour d'hui perdu de l'illustre anatomiste.

La Leçon d'anatomie du professeur Roell nous introduit de plain pied dans le dix-huitième siècle. Si c'est la décadence de la peinture, c'est la grande époque de la chirurgie. C'est la période où, se débarrassant des entraves qui ont si longtemps mis obstacle à son développement, elle transforme son enseignement et son exercice et prend définitivement comme base la méthode expérimentale. Au moment où Troost exécutait le portrait de Roell,

l'Académie de chirurgie de Paris, qui devait être la pépinière de tant de chirurgiens illustres, tenait ses première séances. La Hollande, qui s'était couverte d'universités prospères, qui avait contribué avec Boerhaave à établir la médecine sur de nouvelles bases, ne demeura pas étrangère à l'évolution universelle imprimée à la chirurgie.

Les travaux de Paw, de Nuch, de Ruysch, de J.-J. Rau son émule et son rival infatigable, sont restés célèbres et complétèrent l'illustration scientifique du siècle. Roell prit une part active à ce mouvement, mais il écrivit peu et n'a laissé aucun ouvrage qui mérite d'être cité.

Il n'en est pas de même de Titzingh qui fut un écrivain très fécond et très passionné. Il fait revivre devant nous le type aujourd'hui disparu de ces praticiens ombrageux du dix-septième et du dix-huitième siècle, qui, maniant la plume aussi bien que le bistouri, avaient vite fait d'écrire un gros livre pour défendre leurs idées ou un volumineux

pamphlet pour attaquer leurs adversaires. Titzingh fut un des polémistes les plus redoutés. Il exerça sa verve contre le professeur Roell, contre Denis, de Leyde, contre les inspecteurs des collèges médicaux et nombre de ses confrères. Il écrivit un volumineux ouvrage pour combattre un arrêté du conseil municipal qui décidait d'envoyer tous les ans quelques jeunes gens à Paris pour y perfectionner leurs études chirurgicales. Je passe sous silence de nombreux traités émanant de sa plume, sans intérêt aujourd'hui.

La Leçon d'anatomie de Regters nous met en face d'un savant autrement considérable. Camper est en effet un des hommes qui honorent le mieux leur pays, et dont les sciences ont le plus le droit de s'enorgueillir : génie encyclopédiste, anatomiste remarquable, naturaliste illustre, philosophe érudit, mathématicien, économiste, homme politique, — il fut député et conseiller d'État, — il réunit en lui et au plus haut degré toutes les branches du

savoir humain. Ses travaux sur les différences anatomiques entre l'homme et le singe, — question qui préoccupait déjà ses contemporains, — sur l'angle facial, ses recherches sur les ossements fossiles, — étude dans laquelle il précéda Cuvier, — sont bien connus du monde scientifique. Il fut en outre doué, par surcroît, d'un sentiment artistique très développé et il est probable que, s'il se fût adonné aux arts, il fût devenu un très grand peintre.

Tels sont les savants dont les peintres des Pays-Bas ont immortalisé les traits. Les Hollandais sont justement fiers de cette galerie consacrée à leurs plus illustres anatomistes, et les savants de tous les pays la visitent avec le plus grand intérêt. En contemplant ces toiles sur lesquelles le temps a étendu sa patine, on se prend à regretter que les autres nations ne possèdent pas de semblables souvenirs de leurs vieux maîtres, de ces ouvriers de la première heure qui ont posé la pierre d'attente de l'édi-

fice scientifique qui aujourd'hui nous abrite. On me permettra de penser que la France ne ferait pas mauvaise figure dans cette exposition rétrospective de nos gloires d'antan. Notre chère patrie ! Elle était à la tête du mouvement intellectuel, alors que d'autres nations n'étaient pas encore nées à la vie scientifique, et ce serait une merveilleuse galerie que celle qui nous montrerait, réalisés sur la toile, les illustres ancêtres qui hantent nos souvenirs classiques. Supposez, en effet, cette collection sans rivale, suspendue aux murs du vieux palais historique vers lequel s'est si fréquemment, inquiète, tournée l'Europe, et qui aujourd'hui la captive par ses trésors artistiques. Accrochez à ces murs séculaires la Leçon de Guy de Chauliac, l'auteur de la « Grande Chirurgie. » Placez-y Paré pratiquant pour la première fois la ligature des artères aux amputés ; et à ses côtés Guillemeau son élève, Franco le Provençal, son rival. Déroulez ensuite sur ces panneaux historiques les fastes scientifiques du dix-

huitième siècle, — toute une pléiade de chirurgiens incomparables. — Ici les leçons d'anatomie sont professées par La Peyronie, le fondateur de l'Académie de Chirurgie, par Jean-Louis Petit, le plus grand chirurgien de son temps, Quesney, l'historien de la chirurgie, Louis, le premier médecin légiste digne de ce nom; Bordenave et Tenon, les plus ardents investigateurs de leur siècle et enfin, Desault, chirurgien et professeur célèbre à 22 ans, créateur de l'anatomie et de la clinique chirurgicale. Et ces glorieux chirurgiens enseignent l'Europe entière !

Mais c'est là un songe dont il faut s'éveiller. Regrettons-le uniquement pour l'Art que des peintres comme Le Poussin, Lesueur, Rigaud, Largillière, Latour, auraient enrichi de nombreux trésors. La science française se console facilement du rêve par la possession de la réalité. Nos illustres maitres, ils ont mieux que la toile pour durer, ils ont leurs impérissables travaux qui assurent à leurs noms

l'immortalité à travers la succession des époques futures. Ils ont leur postérité scientifique, la généreuse et féconde lignée des chirurgiens français contemporains, façonnés à leurs exemples, formés à leurs travaux, fidèles aux hautes traditions qu'ils leur ont léguées, et dans lesquels ils revivent tout entiers. C'est ainsi qu'ils se perpétuent réellement parmi nous, et que leur image, — pour ne pas être évoquée par un Rembrandt,—n'en reste pas moins présente à nos mémoires.



APPENDICE

Leçon d'Anatomie du docteur Sébastien Egberts de Vry.

1603

AERT PIETERSEN

Hauteur, 144 c. Largeur, 389 c.

Le docteur Egberts fut professeur d'anatomie et de chirurgie, de 1599 à 1621. Il fut échevin de la ville d'Amsterdam en 1602 et bourgmestre en 1606.

Le tableau est daté de 1603, et porte le monogramme de Aert Pietersen : un trident accompagné des initiales du peintre.

Il subit, dès ses origines, quelques vicissitudes dont un aimable érudit, qui est en même temps un chirurgien distingué, le docteur Tilanus, d'Amsterdam, a raconté l'histoire (1). Il était à peine commencé en 1601, et la corporation n'avait encore posé qu'une fois, qu'un de ses membres, le docteur Bartholoméus Wilhem, tomba malade, et Pietersen fut obligé de se transporter chez lui et de le faire poser dans son lit. Puis éclata la peste qui enleva cinq des docteurs et ne dut pas laisser aux survivants beaucoup de loisirs pour se faire peindre. Le tableau ne put être achevé qu'en 1603.

(1) *Beschrijving der Schilderijen afkomstig van het Chirurgiins-Gild te Amsterdam.*
Amsterdam, T. Muller, 1865.

Leçon d'Anatomie du docteur Sébastien Egberts de Vry.

1619

THOMAS DE KEYSER

Hauteur, 129 c. Largeur, 181 c.

Ce tableau fut peint pour la Chambre syndicale d'Anatomie et représente les Directeurs de la corporation des Chirurgiens. — Thomas de Keyser était le fils de l'illustre architecte Henrick de Keyser (1595-1609).

Leçon d'Anatomie du docteur Fonteyn.

1625

NICOLAS ELIAS

Hauteur, 95 c. Largeur, 190 c.

On suppose que ce tableau comprenait, à l'origine, douze personnages et qu'il fut mutilé à propos de sa restauration en 1732.

Leçon d'Anatomie du docteur Tulp.

1632

REMBRANDT

Hauteur, 166 c. Largeur 219 c.

Le docteur Nicolas Pietersz Tulp fut, comme on sait, un des protecteurs de la jeunesse de Rembrandt, et le tableau qui immortalisa son nom paraît un hommage de reconnaissance du peintre. En 1639, ce médecin fit partie du « Magistrat » d'Amsterdam, en qualité d'échevin du mariage, avec le docteur Franz Banning Kocke, — le capitaine qui figure dans la Ronde de Nuit et dans le Jugement de l'Arc, de Van der Helst, — et le docteur Cornélis Witsen — qui fut d'abord l'ami, puis le créancier et l'adversaire implacable de Rembrandt. — Il fut successivement : conseiller en 1622, échevin en 1639, bourgmestre en 1654.

Les médecins qui figurent avec lui dans le tableau, sont, à partir de la gauche : Jacob Koolvelt, Adriaan Slabran, Frans van Loenen, Jacob Blok, Jacob de Witt, Mathijs Kalkoen et Hartman Hartmansz.

Tulp et Kalkoen posèrent une seconde fois devant Rembrandt qui fit d'eux des portraits séparés.

Dans son Traité de la peinture hollandaise (Quantin, 1881), M. Havard décrivant cette Leçon d'anatomie dit qu'il n'y a aucune architecture visible, et *que l'on ne sait si on est dans une salle de dissection, dans un cellier ou dans une cave.* C'est là une erreur qui doit être relevée, parce que rien de ce qui touche aux œuvres de Rembrandt ne peut être considéré comme négligeable. L'architecture de la salle où

se passe la scène est parfaitement reconnaissable, et l'arceau de voûte très visible. Une grande colonne au deuxième plan, des ouvertures en plein cintre, une affiche de cours posée sur le mur, *indiquent clairement que nous sommes dans une salle de dissection.*

Leçon d'Anatomie du docteur Deyman.

1656

REMBRANDT

Ce tableau se composait primitivement de neuf personnages, et il était intact en 1781, quand sir Reynolds, — qui en fait mention, — visita la Hollande. Gravement endommagé dans un incendie, il avait été vendu en Angleterre et perdu de vue, quand M. Volsmaer acquit par hasard un dessin de Dikhoff, de 1760, d'après une étude de Rembrandt pour ce tableau, et retrouva la scène même dans un croquis du grand peintre, possédé par M. Six. Ces documents ont été le point de départ des recherches qui ont ramené cette œuvre en Hollande.

Leçon d'Anatomie du professeur Ruysch.

1683

JOHAN VAN NECK.

Hauteur, 138 c. Largeur, 240 c.

Au bas du tableau sont inscrits sept noms, dont ceux de Ruysch et de son fils; les autres sont illisibles. Van Neck vivait de 1636 à 1714.

Leçon d'Anatomie du professeur Ruysch.

1760

ADRIAEN BACKER

Hauteur, 164 c. Largeur, 240 c.

Les médecins qui ont posé dans ce tableau, sont : *Jacob Brand, Rogier de Kock, Aert van Swieten, Leendert Fruyt, Gilles Hondecoeter,* — frère du fameux peintre Melchior Hondecoeter, — et Joris van Loon.

La ville d'Amsterdam possède deux autres tableaux de Backer : l'un, représentant une Assemblée d'arquebusiers, est à l'Hôtel de Ville; l'autre, figurant un très beau groupe d'inspecteurs de collèges médicaux, appartient au Comité d'hygiène.

Leçon d'Anatomie du professeur Roell.

1728

C. TROOST

Hauteur, 195 c. Largeur, 306 c.

Troost est le joyeux peintre qui peignit les scènes comiques du Musée de La Haye, connues sous le nom de « Nelri. »

Nemo loquebatur.
Erat sermo inter fratres.
Loquebantur omnes.
Rumor erat in casa.
Ibant qui poterant, qui non potuere, cadebant.

Leçon d'Anatomie du professeur Camper.

1758

REGTERS

Ce tableau fut commandé à Quinckardt, pour la Chambre syndicale des Chirurgiens. Commencé par ce peintre, il ne plut pas, et fut demandé à Regters, son élève (1710-1768), qui avait déjà fait plusieurs portraits de régents.

Les membres de la Corporation qui figurent dans cette œuvre, sont : Camper, Van der Meulen, Loth Lothz, Pieter Jas, Coenraad Nelson, Abraham Richard et Johannès Styger.

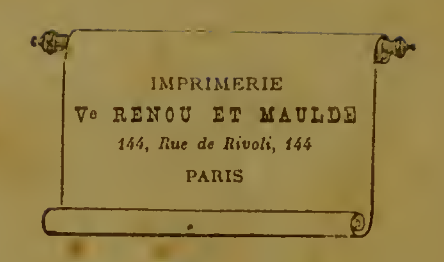
Le descendant de l'un d'entre eux possède encore la quittance de la somme que son aïeul dut payer au peintre :

« *Je, soussigné, déclare avoir reçu de M. Loth Lothz quatre-vingt cinq florins, pour avoir peint son portrait dans le tableau qui a été placé le 9 juin, dans la salle de corporation des chirurgiens.*

« *10 juillet 1756*

T. REGTERS. »

Vᵒ RENOU et MAULDE, rue de Rivoli, 144. 68915



IMPRIMERIE
Ve RENOU ET MAULDE
144, Rue de Rivoli, 144
PARIS

